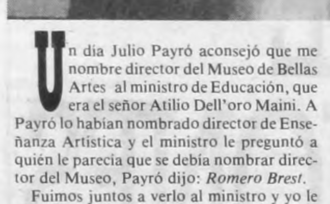
JORGE ROMERO BREST

HOMBRE DE TRANSICIONES

Habrá quienes prefieran definir a Jorge Romero Brest (1905-1989) como el hombre que fue nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes por los funcionarios de la Revolución Libertadora, en 1955, al mismo tiempo en que Borges era colocado al frente de la Biblioteca Nacional. Romero no duró tanto en su cargo como Borges: llegó a cruzar la línea del gobierno de Frondizi y renunció en el confuso gobierno de Guido, en 1963. Otros recordarán que se inició en la crítica de arte a pedido del doctor Mario Bravo en *La Vanguardia*, periódico socialista (1930-1940) y siguió en *Argentina libre* (1940-1943), hasta que fundó y dirigió la revista *Ver y estimar* (1948-1955). Pero su pasaje al odio y al amor contemporáneo fue, sin duda, su actuación al frente del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1970), donde comenzó a sospechar que el diseño de los objetos cotidianos era una forma del arte y que el mundo le quedaba chico a su proyecto sin un canal de televisión. Murió en la tarde del último 13 de febrero, en una casa donde no hay ni un cuadro. La semana pasada en la Galería de Arte de la Fundación Pettoruti, se desató —con una muestra integrada por notorios artistas nacionales— la ristra de homenajes que amigos y ex enemigos le dedicarán a lo largo de este año. El se consideraba más un filósofo arraigado en la estética que un crítico. En *Rescate del arte* escribió que ha llegado la hora de aprovechar el cuestionamiento —que no puede ser sin término— "cambiando los viejos soportes por los nuevos, sin temer al trueque, siempre que se mantenga la imaginación como facultad creadora y se responda a las expectativas de la masa, cuyos intereses predominarán en el futuro".



CULTURAS





Romero Brest en 1912. Después, a los 14 años, leyó a Aristóteles.

Un día Julio Payró aconsejó que me nombre director del Museo de Bellas Artes al ministro de Educación, que era el señor Atilio Dell'oro Maini. A Payró lo habían nombrado director de Enseñanza Artística y el ministro le preguntó a quién le parecía que se debía nombrar director del Museo, Payró dijo: *Romero Brest*.

Fuimos juntos a verlo al ministro y yo le dije a Dell'oro Maini, que ése era el único puesto que podía aceptar. "Odio la burocracia, odio ser empleado público y además no puedo aceptar porque usted y yo militamos en lugares opuestos." El era un católico militante y yo no. El era un reaccionario y yo no. El dijo: "Lo sé, pero creo que usted es un hombre para ese puesto". Entonces dije: "En ese caso no puedo rechazar". Y me pusieron en el cargo. A los pocos días estábamos en un cocktail con el embajador de Francia, para ver si se podía traer una exposición aquí, y el embajador me preguntó: "Pero, ¿qué piensa su ministro?". Le dije: "Mi ministro está aquí a 4 metros, preguntémosle". Nos acercamos y le dijimos que el embajador quería saber su opinión sobre un proyecto que le estaba presentando. Dell'oro Maini dijo: "El Sr. Romero Brest tiene carta blanca para hacer lo que quiera". ¡Era un hombre! muy reaccionario, pero era un hombre.

1955: Orden y sensibilidad

Mi primera función fue ordenar el Museo, porque no existía, no era nada. Quería tener cierta calidad en las muestras, la posible calidad dadas las obras que tenía el Museo y se-gundo atraer al público. Las dos cosas las conseguí, eso no me lo desconoce nadie.

El público comenzó a llegar por mi acción personal. Cuidando mucho las exposiciones, sacando toda la basura, que había mucha. Las famosas guías del Museo las inventé yo. Nadie hacía eso. Las inventé con mis propios alumnos.

Quería atraer al público cultivando la sensibilidad. El cultivo de la sensibilidad significa: todo ser humano tiene vista, oído, gusto, tacto. A eso se llama sensibilidad. Esa sensibilidad puede ser muy primitiva. Ahora, si uno cultiva esa sensibilidad, la saca de su plano inferior, se ven cosas que otros no ven, se escuchan cosas que otros no escuchan.

Siempre me acuerdo de que hice una gran exposición de Daumir, todas las litografías de Daumier, además tenía un taco, y varias copias en diferentes estados. Vino el mayordomo y me dijo que había una señora que estaba muy enojada porque yo hablaba de las distintas calidades del gris y ella no los veía. Yo fui; era alumna de uno de mis cursos, y le dije: "Si usted no lo ve, no lo ve. Para mí es claro lo distinto que es el gris, lo único que le puedo decir es que mire". Mirar, y va a ver un momento en que su vista se va a enriquecer. Lo mismo pasa con la música, con la comida, con todo. Para poder gozar de ciertas cosas es necesario educar el gusto.

La modernidad

Cuando aparece la modernidad, después del impresionismo, lo que se descubrió era que había una nueva manera de ser sensible. Dicho con otras palabras: que se veía lo que no se veía antes, que se oía lo que no se oía antes. Ese es el cultivo de la sensibilidad. El hecho de tener una sensibilidad más cultivada, no quiere decir que se es creador. La sensibilidad no es creadora. Facilita el clima necesario para la creación, pero la creación corresponde a otros impulsos.

Yo he contado esto varias veces. Yo tenía un amigo escultor, español que vivía en Buenos Aires. Una vez fue a Bariloche y descubrió unas raíces muy raras en un predio que daba al Llao-Llao. Vino, las cortó a su gusto, las puso sobre pedestales e hizo una exposición.

Yo hice un viaje a Bariloche al poco tiempo, fuimos al Llao-Llao y quise ver esas raíces. No las encontré. ¿Qué quiere decir esto? Que él vio cosas que yo no vi, que su sensibilidad era superior a la mía. Así se puede generalizar todo, por eso cuando esa señora no podía ver ese gris, qué se puede hacer.

Eso me ha preocupado en mis clases. Cuando yo hablaba del amarillo de Vermeer, eso puede ser sólo literatura, porque si uno no tiene la capacidad de ver los matices de cada color, es inútil que le digas la sutileza del amarillo. Para una persona sin cultivo, ese amarillo es un amarillo y nada más. Ahora si ese amarillo es expresivo y dice algunas cosas, eso es lo que hay que descubrir, y para poder descubrirlo es necesario cultivar la sensibilidad. Ese objetivo era fundamental en mi tarea en el Museo. También inicié un curso de diez conferencias sobre Picasso, porque en ese momento hablar de Picasso era mala palabra. Y no había Picassos en el Museo. Entonces se me ocurrió hacer una colecta para comprar uno para el Museo. Pusimos un buzón en la entrada, y bueno, ¡fue una vergüenza! Se reunieron 70.000 pesos de entonces. Y con esos 70.000 pesos me fui a Suiza a ver qué obra de Picasso podíamos comprar. Y compré lo único que podíamos, grabados, compré como 10 o 12 grabados y otras tantas cerámicas. Están en el Museo pero nunca se muestran, como si no existieran.

Yo quería cultivar la sensibilidad del público, informándole lo que estaba pasando en Europa y Estados Unidos. Se expusieron también jóvenes argentinos. Primero se expuso a Clovindo Testa, Miguel Ocampo. Después vinieron cuatro jóvenes: De la Vega, Macció, Noé y Deira.

Un amigo del Museo, que me apoyaba mucho, vino a verme y me dijo: "Nosotros hemos apoyado siempre todos sus proyectos pero esta exposición me parece un mamarracho". Yo lo escuché, no me ofendí, y le pregunté:

—¿Cómo te llevás con tus hijos?

—Muy mal.

—Bueno, el día que te lleves bien con tus hijos, vas a entender esto.

Los periodistas nos atacaban con mucha frecuencia. Una de las cosas más importantes que hice fue crear el Taller de Restauración con Corradini, que era el mejor restaurador del país. *La Ninfa Sorprendida* de Manet, estaba en muy mal estado, la saqué y la mandé a restaurar. Un buen día apareció en *Crítica* un artículo, de una página entera diciendo que el Museo de Bellas Artes había destruido *La Ninfa* de Manet, por eso la había sacado de la exhibición. Yo no contesté, pero un buen día, terminada la restauración la colgué. Yo no contestaba a las críticas. No contesté ni una sola vez a los periodistas. Mostraba un desprecio total. No me importaba.

Primero vino al Museo la colección donada por los Di Tella y luego se creó el Centro de Artes Visuales dentro del Museo, donde yo también era director junto a Lionello Venturi; allí se organizaban los premios Di Tella. Esto fue un tiempo antes de mi renuncia al Museo (1963).

Empieza el Di Tella

Cuando vino Guido Di Tella a ofrecerme la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto, el Centro no existía, porque todo lo dirigía en ese momento Roberto Villanueva; tanto que las primeras exposiciones del Instituto se hacían bajo la dirección de Villanueva, director de teatro. A mi entrada se oponían Enrique Oteiza y Villanueva. Me acusaban de atropellador y dominante, porque le tenían miedo a mi personalidad.

Lo que hizo Guido fue subdividir en dos el Centro. Uno para el teatro bajo dirección de Villanueva y el Centro de Artes Visuales bajo mi dirección. El director general era Oteiza con quien fuimos grandes amigos, no tuvimos un contratiempo en los casi siete años que duró el Instituto.

Cuando yo entré al Centro de Artes Visuales, en el Instituto, hubo un acto y lo único que prometí fue: "No habrá copia". Y en parte lo cumplí. Lo cumplí en la medida que pude. Entonces aparecieron cosas diferentes, viajé a Estados Unidos, traía gente más moderna, las obras más revolucionarias para la época.

En el Di Tella prometí mostrar lo mejorcito que había acá, por ejemplo Berni, sin ser entusiasta, igual pensé que debía mostrarse porque era lo mejor que había. Le hice una gran exposición porque innovaba. Luego traje a Le Parc y luego a otros.



1961. En el Museo Nacional de Bellas Artes, del qu
Libertadora, Romero Brest con el entonces presid

PART
UNA MI

En diciembre del año po
ro Brest no era preciso —
chas o nombres propi
—editora de sus dos últin
pope" una serie de ent
das a la imprenta. **Pági**
lanta en forma exclusiva

UNA FIESTA EN CUATRO MANZANAS

Por Carlos Gorriarena

Jorge Romero Brest tenía una gran personalidad, una gran solvencia crítica y un total aggionarmiento en el transcurrir cultural de una época. Este es su paraguas. Pero lo que tenemos que analizar es su figura en un contexto histórico. El inaugura una etapa de poder de los críticos de arte, orientados hacia la política cultural. ¿En qué época desarrolló él fundamentalmente su actividad? Yo diría entre el '60 y el '70. Es una época muy particular de la vida de América y del mundo. Si contabilizamos diez años de la vida política argentina, vemos la creación de la segunda guerrilla argentina, luego de Uturunco; podemos hablar de la gran ola cubanista, del intento de Vandor por sustituir a Perón en la dirección del movimiento peronista y su fracaso. Podemos hablar del fracaso de Frondizi, del colchón de Guido, del Cordobazo, de la dictadura de Onganía. Pero fundamentalmente hay que hablar del hecho que tiñe toda la vida cultural y política de la Argentina, que es la ilegalización del movimiento peronista. Este contexto tiene que ver con la cultura, porque la cultura tiene que ver con la vida de todos los días fundamentalmente.

Aquí se inscribe la tarea de Romero Brest. Fue una época en que Buenos Aires era una fiesta, pero esta fiesta transcurría en cuatro manzanas de la República Argentina.

De allí que el Di Tella fue una expresión coyuntural. No provocó una modificación profunda en el desarrollo cultural argentino, sino que se creó una situación particular, porque había una gran empresa que tenía un excedente de ganancias con propietarios muy inteligentes. Romero Brest inauguró la elite de los críticos culturales, porque desde ese momento todo lo que ocurría en el mundo llegaba instantáneamente aquí. Había un solo canal abierto, el que venía de afuera hacia adentro.



SOLOS ANTE LA IMPOSTURA

Por Bengt Oldenburg

Evaluar la extensión de la pérdida que significa para la cultura argentina la muerte de Jorge Romero Brest, equivale a reconocer —otra vez— la singularidad de su obra. Sus ideas, su discurso, lo oportuno de sus esfuerzos, dejaron huellas en un lugar que, justamente, se caracteriza por desmantelar la memoria. Sus textos sobre la teoría y la práctica de las artes argentinas constituyen —más allá de posibles desacuerdos teóricos— una fuente estimulante de reflexión: su pensamiento era excepcional, porque sólido, contemporáneo y lúcido hasta la autocrítica.

La actuación de Romero Brest como director del Museo Nacional de Bellas Artes, o en el Instituto Di Tella, le permitió dar un apoyo efectivo al arte argentino —y a su difusión internacional— que ninguna institución ni particular logró equiparar. Nadie como él, tampoco, para desenmascarar a quienes pretenden ocupar espacio cultural mediante discursos delirantes o prepotentes actitudes ególatras. Su ausencia, entonces, nos ha dejado solos e inermes frente a la impostura pero, también, ante la falta de oportunas y calificadas iniciativas.

PARTES DE UNA MEMORIA

En diciembre del año pasado, cuando ya Romero Brest no era preciso —no precisaba serlo— en fechas o nombres propios, Adriana Rozenberg, —editora de sus dos últimos libros— grabó con "el pope" una serie de entrevistas también destinadas a la imprenta. **Página/12** compaginó y adelanta en forma exclusiva una parte de ese trabajo.



1961. En el Museo Nacional de Bellas Artes, del que continuó siendo director después de la Libertadora, Romero Brest con el entonces presidente Frondizi.

Un día Julio Payró aconsejó que me nombre director del Museo de Bellas Artes al ministro de Educación, que era el señor Atilio Dell'oro Maini. A Payró lo habían nombrado director de Enseñanza Artística y el ministro le preguntó a quién le parecía que se debía nombrar director del Museo, Payró dijo: *Romero Brest*.

Fuimos juntos a verlo al ministro y yo le dije a Dell'oro Maini, que ése era el único puesto que podía aceptar. "Odio la burocracia, odio ser empleado público y además no puedo aceptar porque usted y yo militamos en lugares opuestos." El era un católico militante y yo no. El era un reaccionario y yo no. El dijo: "Lo sé, pero creo que usted es un hombre para ese puesto". Entonces dije: "En ese caso no puedo rechazar". Y me pusieron en el cargo. A los pocos días estábamos en un cocktail con el embajador de Francia, para ver si se podía traer una exposición aquí, y el embajador me preguntó: "Pero, ¿qué piensa su ministro?". Le dije: "Mi ministro está aquí a 4 metros, preguntémosle". Nos acercamos y le dijimos que el embajador quería saber su opinión sobre un proyecto que le estaba presentando. Dell'oro Maini dijo: "El Sr. Romero Brest tiene carta blanca para hacer lo que quiera". ¡Era un hombre! muy reaccionario, pero era un hombre.

1955: Orden y sensibilidad

Mi primera función fue ordenar el Museo, porque no existía, no era nada. Quería tener cierta calidad en las muestras, la posible calidad dadas las obras que tenía el Museo y segundo atraer al público. Las dos cosas las conseguí, eso no me lo desconoce nadie.

Romero Brest en 1912. Después, a los 14 años, leyó a Aristóteles.

El público comenzó a llegar por mi acción personal. Cuidando mucho las exposiciones, sacando toda la basura, que había mucha. Las famosas guías del Museo las inventé yo. Nadie hacía eso. Las inventé con mis propios alumnos.

Quería atraer al público cultivando la sensibilidad. El cultivo de la sensibilidad significa: todo ser humano tiene vista, oído, gusto, tacto. A eso se llama sensibilidad. Esa sensibilidad puede ser muy primitiva. Ahora, si uno cultiva esa sensibilidad, la saca de su plano inferior, se ven cosas que otros no ven, se escuchan cosas que otros no escuchan.

Siempre me acuerdo de que hice una gran exposición de Daumir, todas las litografías de Daumier, además tenía un taco, y varias copias en diferentes estados. Vino el mayordomo y me dijo que había una señora que estaba muy enojada porque yo hablaba de las distintas calidades del gris y ella no los veía. Yo fui; era alumna de uno de mis cursos, y le dije: "Si usted no lo ve, no lo ve. Para mí es claro lo distinto que es el gris, lo único que le puedo decir es que mire". Mirar, y va a ver un momento en que su vista se va a enriquecer. Lo mismo pasa con la música, con la comida, con todo. Para poder gozar de ciertas cosas es necesario educar el gusto.

La modernidad

Cuando aparece la modernidad, después del impresionismo, lo que se descubrió era que había una nueva manera de ser sensible. Dicho con otras palabras: que se veía lo que no se veía antes, que se oía lo que no se oía antes. Ese es el cultivo de la sensibilidad. El hecho de tener una sensibilidad más cultivada, no quiere decir que se es creador. La sensibilidad no es creadora. Facilita el clima necesario para la creación, pero la creación corresponde a otros impulsos.

Yo he contado esto varias veces. Yo tenía un amigo escultor, español que vivía en Buenos Aires. Una vez fue a Bariloche y descubrió unas raíces muy raras en un predio que daba al Llao-Llao. Vino, las cortó a su gusto, las puso sobre pedestales e hizo una exposición.

Yo hice un viaje a Bariloche al poco tiempo, fuimos al Llao-Llao y quise ver esas raíces. No las encontré. ¿Qué quiere decir esto? Que él vio cosas que yo no vi, que su sensibilidad era superior a la mía. Así se puede generalizar todo, por eso cuando esa señora no podía ver ese gris, qué se puede hacer.

Eso me ha preocupado en mis clases. Cuando yo hablaba del amarillo de Vermeer, eso puede ser sólo literatura, porque si uno no tiene la capacidad de ver los matices de cada color, es inútil que le digas la sutileza del amarillo. Para una persona sin cultivo, ese amarillo es un amarillo y nada más. Ahora si ese amarillo es expresivo y dice algunas cosas, eso es lo que hay que descubrir, y para poder descubrirlo es necesario cultivar la sensibilidad. Ese objetivo era fundamental en mi tarea en el Museo. También inicié un curso de diez conferencias sobre Picasso, porque en ese momento hablar de Picasso era mala palabra. Y no había Picassos en el Museo. Entonces se me ocurrió hacer una colecta para comprar uno para el Museo. Pusimos un buzón en la entrada, y bueno, ¡fue una vergüenza! Se reunieron 70.000 pesos de entonces. Y con esos 70.000 pesos me fui a Suiza a ver qué obra de Picasso podíamos comprar. Y compré lo único que podíamos, grabados, compré como 10 o 12 grabados y otras tantas cerámicas. Están en el Museo pero nunca se muestran, como si no existieran.

Yo quería cultivar la sensibilidad del público, informándole lo que estaba pasando en Europa y Estados Unidos. Se expusieron también jóvenes argentinos. Primero se expuso a Clovindo Testa, Miguel Ocampo. Después vinieron cuatro jóvenes: De la Vega, Macció, Noé y Deira.

Un amigo del Museo, que me apoyaba mucho, vino a verme y me dijo: "Nosotros hemos apoyado siempre todos sus proyectos pero esta exposición me parece un mamarracho". Yo lo escuché, no me ofendí, y le pregunté:

—¿Cómo te llevás con tus hijos?

—Muy mal.

—Bueno, el día que te lleves bien con tus hijos, vas a entender esto.

Los periodistas nos atacaban con mucha frecuencia. Una de las cosas más importantes que hice fue crear el Taller de Restauración con Corradini, que era el mejor restaurador del país. *La Ninfa Sorprendida* de Manet, estaba en muy mal estado, la saqué y la mandé a restaurar. Un buen día apareció en *Crítica* un artículo, de una página entera diciendo que el Museo de Bellas Artes había destruido *La Ninfa* de Manet, por eso la había sacado de la exhibición. Yo no contesté, pero un buen día, terminada la restauración la colgué. Yo no contestaba a las críticas. No contesté ni una sola vez a los periodistas. Mostraba un desprecio total. No me importaba.

Primero vino al Museo la colección donada por los Di Tella y luego se creó el Centro de Artes Visuales dentro del Museo, donde yo también era director junto a Lionello Venturi; allí se organizaban los premios Di Tella. Esto fue un tiempo antes de mi renuncia al Museo (1963).

Empieza el Di Tella

Cuando vino Guido Di Tella a ofrecerme la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto, el Centro no existía, porque todo lo dirigía en ese momento Roberto Villanueva; tanto que las primeras exposiciones del Instituto se hacían bajo la dirección de Villanueva, director de teatro. A mi entrada se oponían Enrique Oteiza y Villanueva. Me acusaban de atropellador y dominante, porque le tenían miedo a mi personalidad.

Lo que hizo Guido fue subdividir en dos el Centro. Uno para el teatro bajo dirección de Villanueva y el Centro de Artes Visuales bajo mi dirección. El director general era Oteiza con quien fuimos grandes amigos, no tuvimos un contratiempo en los casi siete años que duró el Instituto.

Cuando yo entré al Centro de Artes Visuales, en el Instituto, hubo un acto y lo único que prometí fue: "No habrá copia". Y en parte lo cumplí. Lo cumplí en la medida que pude. Entonces aparecieron cosas diferentes, viajé a Estados Unidos, traía gente más moderna, las obras más revolucionarias para la época.

En el Di Tella prometí mostrar lo mejorcito que había acá, por ejemplo Berni, sin ser entusiasta, igual pensé que debía mostrarse porque era lo mejor que había. Le hice una gran exposición porque innovaba. Luego traje a Le Parc y luego a otros.

Pero esas exposiciones no eran el problema, los problemas empezaron cuando se hicieron las primeras experiencias.

En el '67. En el '69 se había agotado la cosa. Ya percibía el adademicismo. Comenzaba a agotarse, comencé a pensar que debía innovarse nuevamente.

El cierre del Di Tella en parte se debe a mi culpa. A fines del año '68, había rumores de cierre, por problemas sobre todo económicos. Luego fueron de otra índole. Hubo desequilibrios económicos, comenzaba a faltar plata para hacer las cosas, vivíamos mal, pero no fue eso lo que determinó mi decisión. Empezó el "morbo", porque para mí es un "morbo" el academicismo.

Empecé a pensar que si continuábamos en la misma línea, eso iba a ser una academia como cualquier otra, sería necesariamente repetitiva.

La imaginación y el Barrio Norte

La imaginación humana no es tan amplia como la gente supone a veces cuando no la tiene; el que la tiene sabe que no es tan amplia. Allí habíamos actuado, yo creo que bien durante 7 años. Y yo pensaba que eso no era para arrepentirse, de ningún modo. Pero tampoco para vanagloriarse. Porque en definitiva habíamos adoptado la única postura posible, que era tratar el problema del arte, del arte visual por supuesto, ya que había otros centros que se ocupaban de las otras artes, y sabía que habíamos tratado el problema del arte visual desde un punto de vista "elitista". Me había ocupado de los pintores, escultores, grabadores, de los críticos, de los marchands, de los galeristas. Es decir, de lo que constituyera el pequeño mundo del arte visual, pero ni siquiera como proyección de todo el país.

Así que en realidad agrupaba un pequeño grupo de gente solamente de la Capital y solamente del Barrio Norte, porque en definitiva eran del Barrio Norte. No que los chicos que actuaron vivieran en el Barrio Norte, pero sí el espíritu era el del Barrio Norte, porque sólo en el Barrio Norte había manifestaciones culturales. No me podía ocupar de los barrios, porque en los barrios no ocurría nada. El "elitismo" fue de cierto ángulo, no habíamos salido del área oficial universal. Porque inclusive yo en esa época no había dejado de ser un representante del mundo artístico oficial, así me consideraban en Europa y Estados Unidos. Mi prestigio era porque era de los de ellos. Así que me recibían muy bien, me estimulaban, alimentaban mi ego y yo me sentía bastante cómodo en ese campo. Cuando se usa la palabra "elitista", una palabra tan fea, yo digo por supuesto que lo soy. Me dicen: Ud. es un elitista, ¡pues claro! respondo. ¿Qué quiere decir la palabra elite? La palabra elite quiere decir: los mejores. Y yo soy de los mejores. Lo malo es cuando la elite se constituye con los que no son los mejores, sólo porque tienen dinero o porque tienen poder.

Eso es falso elitismo, y como ésa ha sido la característica continental, de toda Latinoamérica, por supuesto que la palabra elite ha pasado a ser una mala palabra.

Pero pasa como con otras palabras, hay que encontrar el verdadero significado.

El mundo oficial

En las artes plásticas había un mundo oficial dado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, por los grandes críticos europeos, y unos pocos sudamericanos. Había una especie de consenso universal, en el que todos estamos colaborando, en realidad para sostener la cultura del establishment. Fue entonces cuando comencé a darme cuenta de todo eso, no fue el elitismo lo que cambió mi posición sino el academicismo.

El academicismo es simplemente la repetición de formas. Los críticos culturalistas creen que todo ha sido hecho, que todo está terminado, que lo que hay que hacer es prolongarse, es una forma del conservadurismo cultural. Por eso cuando se crearon las academias en el siglo XVII, en Francia, se la creó para sostener las formas pasadas, para impedir el cambio.

Y por esa razón cuando me preguntan por qué no soy miembro de la Academia de Bellas Artes en la Argentina, siempre contesto: porque no soy académico.

Fundamentalmente no aceptaría nunca ser miembro, porque yo no soy académico, porque creo en el cambio.

Porque una persona que cree en la necesidad imprescindible de cambiar permanentemente, porque el ser es cambiante, no puede ser académico. Y he pensado más de una vez qué ocurriría en esas sesiones de la Academia, ahí donde los académicos no son ni siquiera competentes.

Por lo menos en otros países, como por ejemplo en Francia, para llegar a ser académico hay que pasar por muchas pruebas, que aseguran por lo menos el nivel de calidad.

Romero Brest (a la izquierda, abajo) en familia. Una cara contra el mundo.

Hubo varios intentos de nombrarme. El primero en ocuparse fue Julio Payró, cuando él era académico, y me contó que le parecía imprescindible que yo fuera académico. Y dijo que había dicho que probablemente yo no aceptaría. En efecto me consultó y yo le dije que no. Hubo otras alternativas más recientes, una de Noemí Gerstein, otra de Brizzi, y la última de Miguel Ocampo. Dijo: "Está por cumplir 80 años, no va a aceptar ser académico, pero démosle eso como un regalo de cumpleaños, aunque él renuncie"; ni así, perdió su propuesta por un voto. Lo cual quiere decir que entre mis colegas mi prestigio no es tan sabio como para el resto de la humanidad. Y además "no soy académico", y cada vez menos, por ahí hace 20 años podía tener cierta justificación, pero hoy no.

De la única cosa que puedo jactarme es de haber formado un público y eso no se conocía en toda Latinoamérica. Había tanta reacción de los periodistas que nos atacaban tanto que llamaban "el público del Di Tella". Y el público del Di Tella eran unos señores, señoras, señoritas que venían todas las tardes a ver qué pasaba. Venía gente de todos los sectores. Empleados de oficinas, con sus valijas y venían a ver qué pasaba luego de su trabajo. Primero fueron enemigos y luego muchos de ellos se transformaron en cultores, en defensores. Luego de cerrado el Di Tella, como pasa en los países subdesarrollados, se vuelve un culto, especialmente con los jóvenes, que no tienen el recuerdo de lo que era.

Para esa gente más joven, que no vivió la época de los '60, es un misterio, y un misterio que es como una bola de nieve, lleno de fantasía.

En vista de todo eso yo provoqué una reunión en enero del '69 en la estancia de Guido en Navarro. Nos reunimos Oteiza, Guido, Samuel Paz y yo. Al borde de la pileta, porque hacía un calor tremendo, se habló sobre lo que se podía hacer en el Di Tella. Yo expuse mi teoría sobre lo que correspondía hacer en el futuro. Me acuerdo lo que dije: todo lo que hemos hecho hasta aquí no es para arrepentirse, hemos quebrado una estructura, hemos formado un público, hemos educado la sensibilidad de ese público, pero no podemos continuar haciendo lo mismo porque vamos a caer en la repetición. Las cosas se hacen siempre con un gran impulso, como corresponde, para que se produzca el impacto, pero después del impacto se debe continuar.

Entonces la teoría que yo desarrollé era que habíamos estado bien en los inicios, que el efecto pedido ya se había hecho. En cambio me pareció oportuno decir que había llegado el momento de efectivizar algo en el país, más importante que lo que habíamos hecho hasta ahora, y era actuar en los medios de comunicación social. La radio, la televisión, el periodismo, el diseño publicitario, porque me pareció que ése era el modo de entrar en el otro mundo, el mundo social, corriente y común, que es el que se debe actuar y que tanto hay que actuar todavía.

Bueno, al principio lo recibieron con cierta reticencia, el único que me apoyó de entrada fue Villanueva. El otro que también me apoyó fue Oteiza. Como estuvimos dos o tres días conversando sobre el asunto en Navarro primeramente se aceptó mi posición y luego dijeron: haga un plan. Yo ya tenía algo pensado, porque me había conectado con un grupo de chicos (cuyos nombres no recuerdo), muy jóvenes, egresados de la Universidad Católica, especializados en cine y televisión.

Me apuraron con preguntas, y una de las veces Oteiza me preguntó: ¿Pero Ud. qué es lo que quiere? Yo quiero un canal de TV. Yo le regalo Florida si en cambio me dan un canal de TV. Las cosas que hacemos en Florida en el mejor de los casos llegan a centenares, pero si tenemos un canal de TV llegamos a millones. El convencimiento es más claro, es decir, con la radio, con la TV, con los medios de comunicación social se dejan menos libradas las cosas a la interpretación de los hechos; en las conferencias, exposiciones, debes esperar que el público asista a las muchas exposiciones, de las muchas conferencias, y de a poco se va conformando, es otro tiempo. En cambio en la TV o la radio hay un tiempo más directo, bueno, ya lo saben los publicitarios para imponer los productos. Ya lo dijo Mac Luhan "el medio es el masaje", primero dijo "el medio es el mensaje", luego dijo: "El medio es el masaje"; es ahí cuando acertó, porque el medio no es un mensaje, es un masaje. Aceptaron eso y yo me comuniqué inmediatamente con los chicos esos, y como yo les dije a los directores, intentaba transformar la última sala del Di Tella, que era la más chica, en un canal de TV, pero no para competir o hacer programas para los canales; en un set de TV para estudiar, para ver qué se puede hacer con ella. En eso estaba, cuando el Di Tella cerró.



UNA FIESTA EN CUATRO MANZANAS

Por Carlos Gorriarena

Jorge Romero Brest tenía una gran personalidad, una gran solvencia crítica y un total aggionarmiento en el transcurrir cultural de una época. Este es su paraguas. Pero lo que tenemos que analizar es su figura en un contexto histórico. El inaugura una etapa de poder de los críticos de arte, orientados hacia la política cultural. ¿En qué época desarrolló él fundamentalmente su actividad? Yo diría entre el '60 y el '70. Es una época muy particular de la vida de América y del mundo. Si contabilizamos diez años de la vida política argentina, vemos la creación de la segunda guerrilla argentina, luego de Uturunco; podemos hablar de la gran ola cubanista, del intento de Vandor por sustituir a Perón en la dirección del movimiento peronista y su fracaso. Podemos hablar del fracaso de Frondizi, del colchón de Guido, del Cordobazo, de la dictadura de Onganía. Pero fundamentalmente hay que hablar del hecho que tiñe toda la vida cultural y política de la Argentina, que es la ilegalización del movimiento peronista. Este contexto tiene que ver con la cultura, porque la cultura tiene que ver con la vida de todos los días fundamentalmente.

Aquí se inscribe la tarea de Romero Brest. Fue una época en que Buenos Aires era una fiesta, pero esta fiesta transcurría en cuatro manzanas de la República Argentina.

De allí que el Di Tella fue una expresión coyuntural. No provocó una modificación profunda en el desarrollo cultural argentino, sino que se creó una situación particular, porque había una gran empresa que tenía un excedente de ganancias con propietarios muy inteligentes. Romero Brest inauguró la elite de los críticos culturales, porque desde ese momento todo lo que ocurría en el mundo llegaba instantáneamente aquí. Había un solo canal abierto, el que venía de afuera hacia adentro.

SOLOS ANTE LA IMPOSTURA

Por Bengt Oldenburg

Evaluar la extensión de la pérdida que significa para la cultura argentina la muerte de Jorge Romero Brest, equivale a reconocer —otra vez— la singularidad de su obra. Sus ideas, su discurso, lo oportuno de sus esfuerzos, dejaron huellas en un lugar que, justamente, se caracteriza por desmantelar la memoria. Sus textos sobre la teoría y la práctica de las artes argentinas constituyen —más allá de posibles desacuerdos teóricos— una fuente estimulante de reflexión: su pensamiento era excepcional, porque sólido, contemporáneo y lúcido hasta la autocrítica.

La actuación de Romero Brest como director del Museo Nacional de Bellas Artes, o en el Instituto Di Tella, le permitió dar un apoyo efectivo al arte argentino —y a su difusión internacional— que ninguna institución ni particular logró equiparar. Nadie como él, tampoco, para desenmascarar a quienes pretenden ocupar espacio cultural mediante discursos delirantes o prepotentes actitudes ególatras. Su ausencia, entonces, nos ha dejado solos e inermes frente a la impostura pero, también, ante la falta de oportunas y calificadas iniciativas.

UNA AMBIVALENCIA FUNDAMENTAL

Por Guido Di Tella

Jorge Romero Brest era un innovador, un "cambiador" de actitudes y de gustos en las artes plásticas. La de los argentinos está influenciada y es distinta que lo que él hizo, dijo y escribió. Su actitud tenía una ambivalencia fundamental. Por un lado promovió el arte contemporáneo y trató de superar la etapa "paccata" que lo precedió. Se lo consideró despreciador de muchas tradiciones, amador de gustos foráneos, desraizado también.

Pero lo que muchos no entendieron fue la pasión por su Argentina, por su Buenos Aires. Su rechazo categórico de nuestra marginación respecto del mundo contemporáneo, nuestra falta de modernidad, nuestra falta de autoría. Tuvo el desmesurado sueño de hacer de Buenos Aires un centro de cultura, uno de los pocos que existen en el mundo. En el Di Tella, en los años '60, creyó entrever la posibilidad de lograrlo adoptando ese estilo demoledor, creativo, de crítico comprometido, combativo, que fue su sello. Fue un ciudadano del mundo, pero lo fue desde su tierra, desde su gente que nunca abandonó, que quiso y que sufrió. En un sentido fue más internacionalista que nadie en la Argentina, haciendo que adquiriéramos el lenguaje del mundo. Pero, al mismo tiempo, fue más esencialmente nacionalista que nadie, en el sentido inteligente, afirmativo, soberbio. Ibamos a usar ese lenguaje pero a nuestra manera, que Jorge quería que fuera reconocida.

Domingo 30 de abril de 1989



continuó siendo director después de la
nte Frondizi.

ES DE
EMORIA

sado, cuando ya Rome-
o precisaba serlo— en fe-
s, Adriana Rozenberg,
os libros— grabó con "el
evistas también destina-
a/12 compaginó y ade-
una parte de ese trabajo.

Pero esas exposiciones no eran el problema, los problemas empezaron cuando se hicieron las primeras experiencias.

En el '67. En el '69 se había agotado la cosa. Ya percibía el adademicismo. Comenzaba a agotarse, comencé a pensar que debía innovarse nuevamente.

El cierre del Di Tella en parte se debe a mi culpa. A fines del año '68, había rumores de cierre, por problemas sobre todo económicos. Luego fueron de otra índole. Hubo desequilibrios económicos, comenzaba a faltar plata para hacer las cosas, vivíamos mal, pero no fue eso lo que determinó mi decisión. Empezó el "morbo", porque para mí es un "morbo" el academicismo.

Empecé a pensar que si continuábamos en la misma línea, eso iba a ser una academia como cualquier otra, sería necesariamente repetitiva.

La imaginación y el Barrio Norte

La imaginación humana no es tan amplia como la gente supone a veces cuando no la tiene, el que la tiene sabe que no es tan amplia. Allí habíamos actuado, yo creo que bien durante 7 años. Y yo pensaba que eso no era para arrepentirse, de ningún modo. Pero tampoco para vanagloriarse. Porque en definitiva habíamos adoptado la única postura posible, que era tratar el problema del arte, del arte visual por supuesto, ya que había otros centros que se ocupaban de las otras artes, y sabía que habíamos tratado el problema del arte visual desde un punto de vista "elitista". Me había ocupado de los pintores, escultores, grabadores, de los críticos, de los marchands, de los galeristas. Es decir, de lo que constituyera el pequeño mundo del arte visual, pero ni siquiera como proyección de todo el país.

Así que en realidad agrupaba un pequeño grupo de gente solamente de la Capital y solamente del Barrio Norte, porque en definitiva eran del Barrio Norte. No que los chicos que actuaron vivieran en el Barrio Norte, pero sí el espíritu era el del Barrio Norte, porque sólo en el Barrio Norte había manifestaciones culturales. No me podía ocupar de los barrios, porque en los barrios no ocurría nada. El "elitismo" fue de cierto ángulo, no habíamos salido del área oficial universal. Porque inclusive yo en esa época no había dejado de ser un representante del mundo artístico oficial, así me consideraban en Europa y Estados Unidos. Mi prestigio era porque era de los de ellos. Así que me recibían muy bien, me estimulaban, alimentaban mi ego y yo me sentía bastante cómodo en ese campo. Cuando se usa la palabra "elitista", una palabra tan fea, yo digo por supuesto que lo soy. Me dicen: Ud. es un elitista, ¡pues claro! respondo. ¿Qué quiere decir la palabra elite? La palabra elite quiere decir: los mejores. Y yo soy de los mejores. Lo malo es cuando la elite se constituye con los que no son los mejores, sólo porque tienen dinero o porque tienen poder.

Eso es falso elitismo, y como ésa ha sido la característica continental, de toda Latinoamérica, por supuesto que la palabra elite ha pasado a ser una mala palabra.

Pero pasa como con otras palabras, hay que encontrar el verdadero significado.

El mundo oficial

En las artes plásticas había un mundo oficial dado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, por los grandes críticos europeos, y unos pocos sudamericanos. Había una especie de consenso universal, en el que todos estamos colaborando, en realidad para sostener la cultura del establishment. Fue entonces cuando comencé a darme cuenta de todo eso, no fue el elitismo lo que cambió mi posición sino el academicismo.

El academicismo es simplemente la repetición de formas. Los críticos culturalistas creen que todo ha sido hecho, que todo está terminado, que lo que hay que hacer es prolongarse, es una forma del conservadurismo cultural. Por eso cuando se crearon las academias en el siglo XVII, en Francia, se la creó para sostener las formas pasadas, para impedir el cambio.

Y por esa razón cuando me preguntan por qué no soy miembro de la Academia de Bellas Artes en la Argentina, siempre contesto: porque no soy académico.

Fundamentalmente no aceptaría nunca ser miembro, porque yo no soy académico, porque creo en el cambio.

Porque una persona que cree en la necesidad imprescindible de cambiar permanentemente, porque el ser es cambiante, no puede ser académico. Y he pensado más de una vez qué ocurriría en esas sesiones de la Academia, ahí donde los académicos no son ni siquiera competentes.

Por lo menos en otros países, como por ejemplo en Francia, para llegar a ser académico hay que pasar por muchas pruebas, que aseguran por lo menos el nivel de calidad.

Hubo varios intentos de nombrarme. El primero en ocuparse fue Julio Payró, cuando él era académico, y me contó que le parecía imprescindible que yo fuera académico. Y dijo que había dicho que probablemente yo no aceptaría. En efecto me consultó y yo le dije que no. Hubo otras alternativas más recientes, una de Noemí Gerstein, otra de Brizzi, y la última de Miguel Ocampo. Dijo: "Está por cumplir 80 años, no va a aceptar ser académico, pero démosle eso como un regalo de cumpleaños, aunque él renuncie"; ni así, perdió su propuesta por un voto. Lo cual quiere decir que entre mis colegas mi prestigio no es tan sabio como para el resto de la humanidad. Y además "no soy académico", y cada vez menos, por ahí hace 20 años podía tener cierta justificación, pero hoy no.

De la única cosa que puedo jactarme es de haber formado un público y eso no se conocía en toda Latinoamérica. Había tanta reacción de los periodistas que nos atacaban tanto que llamaban "el público del Di Tella". Y el público del Di Tella eran unos señores, señoras, señoritas que venían todas las tardes a ver qué pasaba. Venía gente de todos los sectores. Empleados de oficinas, con sus valijas y venían a ver qué pasaba luego de su trabajo. Primero fueron enemigos y luego muchos de ellos se transformaron en cultores, en defensores. Luego de cerrado el Di Tella, como pasa en los países subdesarrollados, se vuelve un culto, especialmente con los jóvenes, que no tienen el recuerdo de lo que era.

Para esa gente más joven, que no vivió la época de los '60, es un misterio, y un misterio que es como una bola de nieve, lleno de fantasía.

En vista de todo eso yo provoqué una reunión en enero del '69 en la estancia de Guido en Navarro. Nos reunimos Oteiza, Guido, Samuel Paz y yo. Al borde de la pileta, porque hacía un calor tremendo, se habló sobre lo que se podía hacer en el Di Tella. Yo expuse mi teoría sobre lo que correspondía hacer en el futuro. Me acuerdo lo que dije: todo lo que hemos hecho hasta aquí no es para arrepentirse, hemos quebrado una estructura, hemos formado un público, hemos educado la sensibilidad de ese público, pero no podemos continuar haciendo lo mismo porque vamos a caer en la repetición. Las cosas se hacen siempre con un gran impulso, como corresponde, para que se produzca el impacto, pero después del impacto se debe continuar.

Entonces la teoría que yo desarrollé era que habíamos estado bien en los inicios, que el efecto pedido ya se había hecho. En cambio me pareció oportuno decir que había llegado el momento de efectivizar algo en el país, más importante que lo que habíamos hecho hasta ahora, y era actuar en los medios de comunicación social. La radio, la televisión, el periodismo, el diseño publicitario, porque me pareció que ése era el modo de entrar en el otro mundo, el mundo social, corriente y común, que es el que se debe actuar y que tanto hay que actuar todavía.

Romero Brest (a la izquierda, abajo) en familia. Una cara contra el mundo.

Bueno, al principio lo recibieron con cierta reticencia, el único que me apoyó de entrada fue Villanueva. El otro que también me apoyó fue Oteiza. Como estuvimos dos o tres días conversando sobre el asunto en Navarro primeramente se aceptó mi posición y luego dijeron: haga un plan. Yo ya tenía algo pensado, porque me había conectado con un grupo de chicos (cuyos nombres no recuerdo), muy jóvenes, egresados de la Universidad Católica, especializados en cine y televisión.

Me apuraron con preguntas, y una de las veces Oteiza me preguntó: ¿Pero Ud. qué es lo que quiere? Yo quiero un canal de TV. Yo le regalo Florida si en cambio me dan un canal de TV. Las cosas que hacemos en Florida en el mejor de los casos llegan a centenares, pero si tenemos un canal de TV llegamos a millones. El convencimiento es más claro, es decir, con la radio, con la TV, con los medios de comunicación social se dejan menos libradas las cosas a la interpretación de los hechos; en las conferencias, exposiciones, debes esperar que el público asista a las muchas exposiciones, de las muchas conferencias, y de a poco se va conformando, es otro tiempo. En cambio en la TV o la radio hay un tiempo más directo, bueno, ya lo saben los publicitarios para imponer los productos. Ya lo dijo Mac Luhan "el medio es el masaje", primero dijo "el medio es el mensaje", luego dijo: "El medio es el masaje"; es ahí cuando acertó, porque el medio no es un mensaje, es un masaje. Aceptaron eso y yo me comuniqué inmediatamente con los chicos esos, y como yo les dije a los directores, intentaba transformar la última sala del Di Tella, que era la más chica, en un canal de TV, pero no para competir o hacer programas para los canales; en un set de TV para estudiar, para ver qué se puede hacer con ella. En eso estaba, cuando el Di Tella cerró.

UNA AMBIVALENCIA FUNDAMENTAL

Por Guido Di Tella

Jorge Romero Brest era un innovador, un "cambiador" de actitudes y de gustos en las artes plásticas. La de los argentinos está influenciada y es distinta que lo que él hizo, dijo y escribió. Su actitud tenía una ambivalencia fundamental. Por un lado promovió el arte contemporáneo y trató de superar la etapa "paccata" que lo precedió. Se lo consideró despreciador de muchas tradiciones, amador de gustos foráneos, desraizado también.

Pero lo que muchos no entendieron fue la pasión por su Argentina, por su Buenos Aires. Su rechazo categórico de nuestra marginación respecto del mundo contemporáneo, nuestra falta de modernidad, nuestra falta de autoría. Tuvo el desmesurado sueño de hacer de Buenos Aires un centro de cultura, uno de los pocos que existen en el mundo. En el Di Tella, en los años '60, creyó entrever la posibilidad de lograrlo adoptando ese estilo demoledor, creativo, de crítico comprometido, combativo, que fue su sello. Fue un ciudadano del mundo, pero lo fue desde su tierra, desde su gente que nunca abandonó, que quiso y que sufrió. En un sentido fue más internacionalista que nadie en la Argentina, haciendo que adquiriéramos el lenguaje del mundo. Pero, al mismo tiempo, fue más esencialmente nacionalista que nadie, en el sentido inteligente, afirmativo, soberbio. Ibamos a usar ese lenguaje pero a nuestra manera, que Jorge quería que fuera reconocida.



EL CUERPO DE LA AVENTURA

Por Julio Sapollnik

En una entrevista concedida hace muchos años a la señora Odile Baron Supervielle, quien lo interrogaba sobre el arte y sus adyacencias, Jorge Romero Brest se desató diciendo que el arte es una aventura y que *una aventura significa lanzarse a la realidad en la búsqueda de algo. Yo creo* —siguió— *que es la búsqueda del ser, es decir, la verdad del ser no como verdad de las cosas. Esa es la gran aventura humana. Los pintores de ahora tienen sensibilidad, pintan bien, tienen oficio, pero no hay mensaje, no hay investigación de nada, por eso lo único que se nos ocurre delante de un cuadro es decir que es lindo o feo, me gusta o no me gusta. Cuando te enfrentás a un cuadro de Cezanne te invita a una aventura porque el arte ha sido siempre la invitación a una aventura, eso es lo que falta.* Habría que admitir, ahora, que esa admonición no era justa; más allá de quienes se postulaban como artistas ante los adoradores de lo lindo ante lo feo, había mucha gente, muchos creadores argentinos investigando, y el mismo Brest —en algunos casos— los impulsaba. Pero había que animarse, en un medio tan dado a las convenciones. Tal vez por eso, un día un estudiante de pintura lo prepeó en la calle.

—¿Usted es Romero Brest?

—Sí —dijo. Romero Brest era alto, prepeaba con el cuerpo.

—Lo felicito por su valentía —le dijo el estudiante.

—Qué extraño —contaba Brest que pensó a los dos pasos —me felicitó por mi valentía y no por mis ideas.

Era la valentía de la aventura de las ideas. Hablaba, se contradecía, actuaba. Esas ideas parecen ser tantas como sus libros: *El problema del arte y el artista contemporáneo; Historia del Arte; Prilidiano Pueyrredón; David; La pintura europea contemporánea* (obra reeditada por el Fondo de Cultura de México, en 1952, con el título *La pintura del Siglo XX*); *Ensayo sobre la contemplación artística* (Eudeba, Buenos Aires, y en francés por Arted, de París, 1966); *Política artístico-visual en Latino-América* Crisis, 1974); *El arte en la Argentina. Ultimas décadas* (Paidós, 1969); *Arte visuak pasado, presente y futuro* (Rosemberg-Rita. Buenos Aires, 1981); *Rescate del Arte* (Guglianone, 1981); *Cultura y calidad de vida* (Galerna, 1985).

Cuando se produjo el cierre del Di Tella, Romero Brest se asoció con su esposa Martita, Raquel Edelma y su colaborador —el talentoso diseñador Edgardo Giménez—, en el negocio "Fuera de Caja S.R.L. Centro de Arte para consumir". La idea intentaba unir, a través del diseño de objetos funcionales, "la poesía con la vida cotidiana".

Para Giménez —el único de los artistas vivos que realizó una obra nueva para el homenaje que en este momento se le rinde a Brest en la Fundación Pettoruti— haber conocido a Brest fue "como estar delante de algo de mucha calidad. Era un hombre al cual no le daba todo lo mismo, tenía las ideas claras. Sabemos que se vive en una gran confusión, pero Romero no era confuso, él era claro. Como no le daba todo lo mismo, eso sólo ya lo diferenciaba del resto de la gente. Para muchos hoy día, lo importante es llenar una pared, para él, lo importante era con qué se llenaba esa pared. A las personas les gusta coincidir, aunque sea a la fuerza, por eso cuando aparece alguien que dice verdades, los enemigos vienen solos. Romero era una unidad, actuaba totalmente de acuerdo con su pensamiento. No organizaba un discurso para que lo escuchen... era su discurso". Hay contrapartidas.

La vida política de la década del sesenta fue intensa y emotiva. Desde el campo popular se cuestionaban las obras y la ideología que rodeaban al Di Tella y a sus protagonistas. El pintor Ricardo Carpani, militante de un arte americanista, de fuerte proyección social señaló por escrito a **Página/12**: "En las artes plásticas de nuestro país, Romero Brest fue el arquetipo. El arquetipo del intelectual cipayo, tan común en estas latitudes, con todos los rasgos que lo caracterizan: snobismo elitista, embobamiento sumiso frente a las últimas modas internacionales, descreimiento despectivo respecto a las posibilidades creativas propias de su país, etc.

"En su larga trayectoria fue consecuente con esta caracterización. Incluso cuando posó un cierto nacionalismo (durante la dictadura de Videla) en un confuso texto que leí desde el exilio.

"Objetivamente fue un formidable agente de penetración cultural y disgregación de nuestra conciencia artística nacional. Así lo definí a principios de 1964 en un artículo en el que, entre otras cosas, me refería al Instituto Di Tella. Mi opinión no ha cambiado".

La famosa Marta Minujin tenía catorce años cuando conoció a Romero Brest: "Fue una de las personas más importantes de mi vida. Lo conocí en una conferencia sobre arte y me impactó muchísimo cómo hablaba sobre la libertad. Cuando pasó al Instituto, me invitó a participar en el Premio Di Tella, que gané siendo jurados el francés Pierre Restany, el norteamericano Clement Greemberg y Romero Brest. A partir de allí comenzó una relación brutal, fortísima entre artista y crítico. Porque yo decía: ¡El arte ha muerto, los museos han muerto, muerte a la pintura! y él tenía la misma teoría. El creyó totalmente en mí y me dio dos millones de pesos del año sesenta y cinco para que junto a Rubén Santantonin y Pablo Suárez hiciéramos *La Menesunda*. El creyó en la idea de hacer un recorrido con participación, como nunca se había hecho en la Argentina ni en otra parte del mundo. Y me dio esa responsabilidad teniendo yo veintitrés años. Romero recibió muchísimas críticas por haber financiado esa obra, pero al mismo tiempo tuvo el primer gran respaldo del público masivo.

"Después me apoyó con un millón de pesos para hacer *Importación-Exportación*. Era una muestra de arte psicodélico y de la cultura hippie que yo traje de Nueva York. Consistía en importar toda la cultura subterránea americana. Se pintó el piso con arabescos fluorescentes, traje lámparas estroboscópicas, música de rock, proyecciones simultáneas, platos de aceite. Fue una locura, entraban miles de hippies, un público totalmente joven. Exportación, era llevar la cultura de Buenos Aires a Nueva York, pero no se pudo llevar a cabo porque se cerró el Di Tella.

"Romero Brest fue muy audaz. Convenció a una familia italiana para que le dieran la plata para promocionar un arte descartable y desechable. Porque esa familia, con ese dinero, podría haber comprado más Picasso, más Braque. Pero Romero creyó en los artistas jóvenes de la Argentina y les dio su padrinazgo junto a facilidades económicas".

La polémica continúa; Romero Brest no fue anónimo, ni indeciso. Cometió el peor de los pecados, enseñó y obligó a pensar. Sócrates fue condenado a muerte por eso. Quien escribe estas líneas, recuerda cómo a la salida de una conferencia sobre arte moderno y calidad de vida, un señor canoso se acercó al cansado profesor y le dijo: "Usted me puso la cabeza como un bombo".

—Bueno, ahora, toqueló.



QUE FLOREZCAN MIL ROMEROS

Por Kenneth Kemble

Snob, brillante polemista, intelectual a su manera con las limitaciones de todo egocéntrico, gran hacedor y propulsor de lo que él creía era la vanguardia, le debemos un Instituto Di Tella que marcó toda una época de verdadero esplendor en las artes plásticas argentinas. Contradictorio y arbitrario, elucubró fantasías propias sobre el futuro de las artes que fueron interpretaciones parciales con pretensiones de visionario. Pero a pesar de sus limitaciones, principalmente su actitud adoradora hacia todo lo elaborado por los grandes centros de cultura internacionales en detrimento de lo auténticamente nuestro, su aporte fue positivo porque nos permitió conocer mejor lo que ocurría en el resto del mundo. Unos cuantos Romero Brest adicionales, corregidos y aumentados, nos hubieran hecho muy bien de existir. "¡Helás!".